مجلة جامعة الملك سعود، م ٤، الآداب (٢)، ص ص ٤٥١-٤٧٢ (١٤١٢هـ/١٩٩٢م).

قراءة في نونية المثقب العبدي

موسى ربابعة

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، الأردن

(ورد بتاريخ ٧/٤/١٤١٠هـ، وقبل للنشر بتاريخ ٢٠/١١/١٤١٠هـ)

ملخص البحث. يحاول هذا البحث أن يدرس قصيدة المثقب العبدي النونية وذلك من خلال القراءة التي لا تلغي أية جزئية من جزئيات العمل الأدبي تراها مهمة. وقد تضافرت عدة عناصر على إبراز تلاحم القصيدة وترابطها منها: الموسيقى والأداء اللغوي والصورة الفنية ولجوء الشاعر إلى الرمز، فقد كانت فاطمة رمزًا لعمرو بن هند كما كانت الناقة معادلاً للشاعر في موقفه ورؤيته.

مقدمـــة

إن القراءة التي تتبناها هذه الدراسة هي القراءة التي لا تلغي أية جزئية من جزئيات النص الشعري، وهي تسعى للإفادة من كل السياقات الأخرى التي تنير بعض النقاط المظلمة في النص، وإن هذه الدراسة لا تريد أن تسلك منهجًا معينًا، لأن استخدام منهج واحد ربما لا يكـون كافيًا في إضاءة جوانب النص جميعها، ولكنها ستترك للنص سلطة التوجه إلى التحليل مؤمنة بأن طبيعة النص المدروس هي التي تفرض على الدارس طريقة المحاورة وأسلوبها.

ومن أهم ما يعين على تأويل النص الشعري معايشة النص معايشة تصل إلى درجة الحب، وعندما تغيب هذه المعايشة ستظل القراءة عاجزة عن تقديم الرؤية العميقة للنص، لأنها قراءة لا تتعدى حدود السطح. ومما لا شك فيه أن ما تعطيه القراءة الأولى للنص لا يصل في درجته وعمقه إلى ما تعطيه القراءات التالية. وهذه المعايشة من شأنها أن تفتح آفاقًا

كانت ستظل مغلقة، فهي تسهل عملية المواجهة التي تتحول إلى حوار بين المفسر والنص، وهذا الحوار لا يركز على عنصر معين في النص ولا ينظر إلى جزء دون أن ينظر إلى الأجزاء الأخرى، وإنما ينظر إليه على أنه كل متكامل.

إن التركيز على عنصر دون آخر يعني تفتيت النص وقراءته قراءة ناقصة، وإنما يكون التركيز على شبكة العلاقات الداخلية بين هذه العناصر التي يحاول الدارس استنطاقها ومحاورتها بشكل يكشف عن التفاعل العميق بين أجزاء النص، وهذا من شأنه أن يوصل إلى فهم أعمق و «ذلك أننا أكثر فأكثر — لم يعد بإمكاننا أن نفهم النص الشعري في حدود البيت فيه أو في حدود السطر أو العبارة... بل علينا أن ننظر فيه ككل بحيث نصل إلى مكونات أساسية فيه...»[1]

وسوف تسعى هذه الدراسة إلى معاينة كل عنصر من عناصر النص منطلقة من المواجهة المباشرة للنص التي تجعل القارىء ينفعل بالنص انفعالاً يكشف له أبعادًا ودلالات لا تستطيع القراءة السطحية أن تبلورها، إذ أن الانفعال بالنص أداة من الأدوات التي تعين على سبر أغواره واكتناه رؤيته. ومن أهم العناصر التي ينفعل بها القارىء هي اللغة التي يستعملها الشاعر، والصورة والإيقاع والوزن، وليس المهم في الأمر تناول كل عنصر من هذه العناصر بمفرده، وإنما ينبغي أن تبرز العلاقات القائمة بينها في ضوء المعاينة الكلية للنص، فليست اللغة منفصلة عن الصورة وليست منفصلة عن الإيقاع وغير ذلك من العناصر الأخرى في النص.

ولأن القصيدة موضوع الدراسة قصيدة جاهلية فإنها ينبغي أن تدرس ضمن إطار الشعر الجاهلي بوجه عام، ذلك الإطار الذي يتشابه في صيغه وتراكيبه وأساليبه إلى درجة كبيرة. وعلى الرغم من أن التشابه واضح في القصائد الجاهلية من حيث الموضوع والبناء إلا أن هذه الدراسة تكاد تعترف اعترافًا قد يكون جازمًا بأن لكل نص جاهلي رؤيته الخاصة به التي تميزه عن غيره من النصوص الأخرى.

---

(١) يمنى العيد، *في معرفة النص*، ط ٣ (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٥م)، ص ٩١.

وفي ضوء هذا تصبح كل دراسة ذات رؤى مسبقة تريد أن تسقطها أو تطبقها على النص دراسة بحاجة إلى إعادة نظر، لأن النص الأصيل هو لغة قادرة على أن تحاور القارىء محاورة تفتح آفاقًا جديدة تساعد في توجيه الدارس نحو المسار الصحيح. ومن هنا تصبح محاورة النص عملية أساسية في فهمه وإدراك أبعاده.

النـــص

يقول المثقِّب العبدي: [٢]

أفـاطـمُ قبـلَ بينـكِ متـعيني ومَـنْـعُـكِ ما سألـتُـكِ أن تَبيني
فلا تعِـدِي مواعـدَ كاذبـاتٍ تمرُّ بها رياحُ الـصـيفِ دوني
فإني لو تُخَالـفـني شمالي خِلافَـك ما وصـلتُ بها يمـيني
إذا لقـطعْـتُـهـا ولـقـلتُ بيني كذلـك أجْتَـوي مَنْ يجتـويني [٣]
لمن ظُعُـنٌ تَطلَّعُ من ضُبَـيب فما خرجتْ من الـوادي لحين [٤]
تبصَّر هل ترى ظُعُـنًـا عِجَـالاً بجَنْب الصَّحْصحانِ إلى الوَجين [٥]
مَرَرْنَ على شرَافِ فذاتِ هِجـلٍ ونَـكَّـبْـنَ الـذرانـحَ باليمـين [٦]
وهُـنَّ كذاكَ حين قَطَعْـنَ فلجًـا كأنَّ حُدُوجَـهُـنَّ على سَفِـين [٧]

---

(٢) اسمه عائذ بن محصن، لقب بالمثقِّب لقوله في قصيدته هذه: «وثقبن الوصاوص للعيون» ينتهي نسبه إلى قبيلة عبدالقيس التي كانت في البحرين، وهـذه القبيلة كانت مطمعًا لملوك الحيرة يغزونها ويغيرون عليها. ولذلك جاءت هذه القصيدة خطابًا إلى عمرو بن هند. هذا إيجاز مختصر عن حياة الشاعر إذ أن المصادر لم تتحدث عنه إلا بإيجاز، وقد حاول محقق الديوان أن يجمع كل ما يتعلق بحياة هذا الشاعر، انظر: *ديوان المثقب العبدي*، تحقيق حسن كامل الصيرفي (القاهرة: الشركة المصرية للطباعة والنشر، ١٩٧١م)، ص ص ٧-٢٢.

(٣) الاجتواء: الكراهة والاستثقال.

(٤) ضبيب: اسم موضع.

(٥) الصحصحان والوجين: أسماء مواضع.

(٦) شراف وذات هجل والذرانح: أسماء مواضع؛ نكبن: عدلن.

(٧) فلج: اسم موضع؛ الحدوج: مراكب النساء.

يُشَبَّهنَ السفينَ وهن بُختٌ عُراضاتُ الأباهرِ والشؤونِ[٨]
وهُنَّ على الرجائزِ واكناتٌ قواتلُ كُلِّ أشجعَ مُسْتَكينِ[٩]
كَغِزلانٍ خَذَلْنَ بذاتِ ضالٍ تَنوشُ الدَّانياتِ من الغصونِ[١٠]
ظَهَرْنَ بِكِلَّةٍ وسَدَلْنَ رَقْماً وثَقَّبْنَ الوصاوصَ للعيونِ[١١]
أرَيْنَ محاسناً وكَنَنَّ أخرَى من الدِّيباجِ والبشرِ المصُونِ
ومن ذَهَبٍ يلوحُ على تَريبٍ كلونِ العاجِ ليس بذي غُضُونِ[١٢]
وهن على الظّلامِ مُطلَّباتٌ طويلاتُ الذوائبِ والقُرُونِ
إذا ما فُتنه يوماً برَهْنٍ يَعِزُّ عليه لم يرجعْ بحينِ
بتلهيةٍ أريشُ بها سِهَامي تَبُذُّ المرشقاتِ من القطينِ[١٣]
عَلَوْنَ رباوةً وهَبَطنَ غَيْباً فَلَمْ يَرْجعنَ قائلةً لحِينِ[١٤]
فقُلتُ لبعضهنَّ وشُدَّ رَحْلي لهاجرةٍ عَصَبْتُ لها جَبيني
لَعَلَّك إنْ صَرَمْتِ الحبلَ مِني أكونَ كَذاكِ مُصْحِبَتي قَروني[١٥]
فسلِّ الهمَّ عنكَ بذاتِ لَوْثٍ عُذَافِرةٍ كَمِطْرَقَةِ القُيُونِ[١٦]
بِصادِقةِ الوجيفِ كأنَّ هِرًّا يُباريها ويأخذُ بالوَضِينِ[١٧]

---

(٨) بخت: إبل خرسانية؛ الأباهر: الظهور؛ الشؤون: شعب قبائل الرأس التي تجري منها الدموع.

(٩) الرجائز: ضرب من مراكب النساء؛ واكنات: مطمئنات؛ الأشجع: الطويل أو الشجاع.

(١٠) خذلن: نافرن عن القطيع؛ ذات ضال: موضع يكثر فيه الضال وهو شجر السدر؛ تنوش: تتناول.

(١١) الكلة: الستر الرقيق؛ الرقم: البرود، أو ضرب مخطط من الوشي؛ الوصاوص: البراقع.

(١٢) التريب: جمع تريبة وهي عظام الصدر وموضع القلادة منه.

(١٣) تلهية: لهو؛ أريش: راش السهم، ركب عليه الريش، تبذ: تسبق؛ المرشقات: الظباء؛ القطين: الربع وأهل الدار.

(١٤) الرباوة: ما ارتفع من الأرض؛ الغيب: ما اطمأن منها.

(١٥) قرونه: نفسه.

(١٦) ذات لوث: ناقة قوية؛ عذافرة: شديدة؛ القيون: الحدادون.

(١٧) الوجيف: ضرب من السير؛ الوضين: حزام الرحل.

كَسَـاهـا تَامِـكًـا قردًا عليهـا سواديُّ الـرَّضيحِ مع اللَّجـينِ[١٨]
إذا قَلِقَـتْ أشُـدُّ لَهَا سِنـافًـا أمـامَ الـزَّورِ من قَلَقِ الوضِينِ[١٩]
كأنَّ مَوَاقِـعَ الـثَّفِنـاتِ مِنْهَـا مُعَـرَّسُ باكِرَاتِ الـوِرْدِ جُونِ[٢٠]
يَجُذُّ تَنَـفُّسُ الـصُّعَـدَاءِ مِنْها قُوَى النِّسعِ المُحَرَّمِ ذَي المُتونِ[٢١]
تَصُـكُّ الجَـانبَـيْنِ بِمُشْفَـترٍّ لَهُ صوتٌ أبَـحُّ مِنَ الـرَّنِـينِ[٢٢]
كَأنَّ نَفِـيَّ ما تَنْـفـي يَدَاهـا قِذَافُ غَريبَـةٍ بيَدَيْ مُعِـينِ[٢٣]
تَسُـدُّ بِدائـمِ الخَـطَرانِ جَثْـلٍ خَوايَةَ فَرْجِ مِقْـلاتٍ دَهِـينِ[٢٤]
وَتَـسْـمَـعُ لِلذُّبـابِ إذا تَغَـنَّـى كَتَغْـريدِ الحَـمَامِ عَلى الـوُكُونِ[٢٥]
وألْـقَيْتُ الـزِّمَـامَ لَها فَنَـامتْ لِعَـادَتِهَا من السَّـدَفِ المُبِـينِ[٢٦]
كأنَّ مُنَـاخَـهَـا مُلْقَـى لِجَامِ على مَعْـزَائِهَـا وعَـلى الـوَجِـينِ[٢٧]
كأنَّ الـكُـورَ والأنْـسـاعَ مِنْهَـا على قَرْوَاءَ ماهِـرةٍ دَهِـينِ[٢٨]
يَشُـقُّ المـاءَ جُؤجُـؤُهَـا وَتَـعْـلُو غَوَارِبَ كُلِّ ذي حَدَبٍ بَطِينِ[٢٩]

---

(١٨) التـامـك: السنام المشرف؛ قرد: ملبد؛ السوادي: القت والنوى؛ الرضيح: نوى يدق ويخلط بالخبط؛ اللجين: ما تلجن أي تلزج من ورق أو علف.

(١٩) السناف: خيط أو حبل؛ الزور: الصدر.

(٢٠) الثفنات: مفردها ثفنة وهي الركبة؛ معرس: موضع التعريس؛ والتعريس النزول آخر الليل أو أوله؛ الباكرات: يعني القطا؛ الجون: السود.

(٢١) يجذ: يقطع؛ قوى: طاقات الحبل؛ الصعداء: النفس الممدود إلى فوق؛ النسع: سير تشد به النعال؛ المحرم: الذي لم يدبغ؛ ذو المتون: ذو القوى.

(٢٢) تصك: ترمي؛ الجانبان: جانبا الناقة؛ المشفتر: المتفرق، يعني الحصى.

(٢٣) المعين: الأجير.

(٢٤) جثل: كثير الشعر؛ الخواية: ما يسده الفرس بذنبه من فجرة ما بين رجليه؛ الخطران: الحركة؛ مقلات: لا تلقح إلا قليلاً.

(٢٥) الذباب: حد نابها؛ الوكون: جمع وكن وهو العش.

(٢٦) السدف: الضوء.

(٢٧) المعزاء: الأرض الكثيرة الحصى؛ الوجين: ما غلظ في الأرض.

(٢٨) الكور: الرحل؛ قرواء: سفينة.

(٢٩) الجؤجؤ: الصدر؛ الغوارب: الأمواج؛ الحدب: ارتفاع الموج؛ البطين: الواسع البعيد.

غَدَتْ قَوْدَاءَ مُنْشَقًّا نَسَاهَا ... تَجَاسَرُ بالنُّخَاعِ وبالوَتِينِ(٣٠)
إذَا مَا قُمْتُ أَرْحَلُهَا بلَيْلٍ ... تَأَوَّهُ آهَةَ الرَّجُلِ الحزينِ
تَقُولُ إذَا دَرَأْتُ لها وَضِينِي ... أهذَا دِينُهُ أبَدًا ودِيْنِي؟(٣١)
أكُلَّ الدَّهْرِ حَلٌّ وارتِحَالٌ ... أما يُبْقِي عَلَيَّ ومَا يَقِينِي!
فأبْقَى باطِلِي والجِدُّ مِنْهَا ... كَدُكَّانِ الدَّرَابِنَةِ المَطِينِ(٣٢)
ثَنَيْتُ زِمَامَهَا ووَضَعْتُ رَحْلِي ... ونُمْرُقَةً رَفَدْتُ بهَا يَمِيني(٣٣)
فرُحْتُ بها تُعَارِضُ مُسْبَكِرًّا ... على ضَحْضَاحِهِ وعلَى المُتُونِ(٣٤)
إلى عَمْرٍو ومن عَمْرٍو أتَتْنِي ... أخِي النَّجَدَاتِ والحِلْمِ الرَّصِينِ
فإمَّا أنْ تَكُونَ أخِي بحَقٍّ ... فأَعْرِفُ مِنْكَ غَثِّي من سَمِينِي
وإلّا فاطَّرِحْنِي واتَّخِذْنِي ... عدوًّا أتَّقِيكَ وتَتَّقِينِي
ومَا أدرِي إذا يمَّمتُ وجهًا ... أريدُ الخَيْرَ أيُّهُمَا يلِينِي
أأَلخَيْرُ الذي أنَا أبتَغِيهِ ... أم الشَّرُّ الذي هُوَ يَبْتَغِينِي
دعِي ماذَا علمتُ سأتَّقِيهِ ... ولكِنْ بالمُغَيَّبِ نَبِّئِينِي(٣٥)

الدراســـة

من خلال النظرة الأولى لهذا النص يمكن تقسيمه ـ لغرض الدراسة إلى الأقسام التالية: الحديث مع المرأة، والظعائن، والرحلة، وخطاب عمرو بن هند. ومن الملاحظ أن افتتاحية هذه القصيدة تدور حول «فاطمة» التي تشكل محور القصيدة الأساسي وتعطي باقي عناصر القصيدة أبعادها، وهذا أمر مهم لأن الافتتاح في القصيدة الجاهلية بشكل عام

---

(٣٠) قوداء: طويلة العنق؛ النسا: عرق في الفخذ؛ تجاسر: تسير؛ النخاع: عرق أبيض في داخل العنق؛ الوتين: عرق في القلب.
(٣١) الوضين: للرجل بمنزلة الحزام للسرج.
(٣٢) باطلي: ركوبي في طلب اللهو؛ الدرابنة: البوابون.
(٣٣) النمرقة: الوسادة.
(٣٤) مسبكر: واسع؛ الضحضاح: الماء القليل؛ المتون: ما صلب من الأرض وغلظ.
(٣٥) *ديوان المثقب العبدي*، ص ص ١٣٦-٢١٣.

متعلق بتجربة الشاعر الراهنة، وما من شك أن يكون هذا الافتتاح لصيقًا بالأجزاء الأخرى التي تتكون منها القصيدة. «فأهم خطوة لفهم نمط القصيدة الجاهلية تكمن أولاً» في النظر إليها على أنها تمثل وحدة عضوية لا ينبغي التورط في فصل مدخلها عن غرضها، ولا النظر إليها على أنها مجموعة «أغراض» يربط — أولا يربط — بينها جسور لفظية اصطنعت لأداء مهمة الوحدة الشكلية.(٣٦)

إن افتتاحية هذه القصيدة تتعلق بالمرأة تعلقًا مباشرًا، فالمرأة بالنسبة للشاعر مبعث للقلق والاضطراب، إنها تشكل هاجسًا مضادًا ومتناقضًا مع ذات الشاعر ولذلك يظل هاجس التضاد ماثلاً في أجزاء القصيدة جميعها. ومن هنا فقد جاء النداء في بداية القصيدة أنة وصرخة ظلت تدوى في فضاء القصيدة، ويعكس هذا النداء الحالة الانفعالية للشاعر، فهو تجسيد للألم والكبت والحرمان. وأسلوب النداء الذي ابتدأت به القصيدة هو ظاهرة لغوية، لكن لا تلبث هذه الظاهرة أن تتحول إلى ظاهرة انفعالية وجدانية، وأن هذا الصدى أو الدوي الذي يحدثه هذا الأسلوب يظل ينتشر على مدى القصيدة بصورة ماثلة.

ويكشف هذا الافتتاح عن التوجس والخوف اللذين يسيطران على نفسية الشاعر الذي يطلب من فاطمة أن تمتعه، وكأنه يشعر بأن وقت المتعة واللذة وقت زائل لا يدوم، ولذلك جاءت صرخته المدوية لتبرز شعوره إزاء المرأة الراحلة التي قررت أن تنفصل عنه. ففي التقارب والتداني تكون المتعة، وفي البين والفراق ينعدم الإحساس بلذة الحياة. وهذا أمر يشيع القلق والحزن في النفس الإنسانية، وقد استطاعت جلبة البحر الوافر الصاخب والمتوتر أن تبرز الإحساس باللهجة العنيفة التي كان يخاطب الشاعر فاطمة بها.

ففي البحر الوافر تدفق استمده من أصله «بحر المتقارب.» إلا أن نغمه ينبتر في آخر كل شطر. . . وهذا الانبتار شديد المفاجأة، وله أثر عظيم في نغمة الوافر — إذ يكسبها رنة

(٣٦) محمود عبدالله الجادر، *أوس بن حجر ورواته الجاهليين* (بغداد: دار الرسالة للطباعة، ١٩٧٩م)، ص ٢٤٢.

قوية ليست في المتقارب. وهذه النغمة القوية بالطبع تسلبه مزية الاطراب الخالص الذي في المتقارب ولكنها تعوضه تعويضًا عظيمًا عن هذا النقص بأنها ترشحه للأداء العاطفي سواء أكان ذلك في الغضب الثائر والحماسة أم في الرقة الغزلية والحنين.»[٣٧]

وبالإضافة إلى ما يثيره البحر الوافر من موسيقى صاخبة تنسجم مع الغضب الثائر، فإن تكرار بعض الحروف مثل: الياء والألف والنون استطاع أن يشكل إيقاعًا موسيقيًا يتناسب مع حالة الشاعر الانفعالية والنفسية. ومن هنا يكون وقع الكلمات الموسيقي ذا أثر في تشكيل المعنى وتقريبه للسامع. ولذلك «فإن معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان، وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة لبناء الأصوات.»[٣٨]

ولقد تضافرت الموسيقى الخارجية مع تكرار بعض الحروف مثل الياء والألف والنون في تجسيد الحالة الانفعالية التي كان يعاني منها الشاعر وهو يعبر عن تجربته الراهنة، ويشير هذا الأمر إلى أهمية الجانب الموسيقي في إبراز المعنى الذي يريد أن يعبر عنه، ولذلك يصبح لاختيار الشاعر وزنا دون غيره علاقة بالتجربة الراهنة وبالموقف الانفعالي الذي يعيشه.

إن هذه اللهجة الغاضبة تجعل القارىء يحس أن الشاعر يتحدث عن تجربة آنية حاول من خلالها أن يزاوج بين طبيعة التجربة وطبيعة الأداء الفني الذي عبر عن هذه التجربة التي تبدو منقطعة الاتصال بالماضي لكنها متجسدة في الحاضر متشوفة إلى استشراف المستقبل. وتظل هذه اللهجة الغاضبة ماثلة على مستوى كبير في القصيدة، ويكشف كل من أسلوب النداء وأسلوب النهي الذي افتتح به الشاعر البيت الثاني عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر نتيجة لقرار فاطمة بالانفصال عنه.

---

(٣٧) عبدالله الطيب، *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*، ط ٢ (بيروت: دار الفكر، ١٩٧٠م)، مج ١، ص ٣٣٢؛ وانظر: إبراهيم أنيس، *موسيقى الشعر*، ط ٥ (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٨م)، ص ص ١٧٧-١٧٨.

(٣٨) أرشيبالد ماكليش، *الشعر والتجربة*، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي (بيروت: دار اليقظة العربية، ١٩٦٣م)، ص ٢٣.

ويبدو أن الشاعر كان مشغوفًا بالبحث عن الصفاء والود، ولكن هذا لم يتحقق له، ولذلك تتعمق الهوة بين الشاعر وفاطمة كلما مضى في مخاطبتها، ولذلك فهو يأمرها وينهاها عن أن تكون مواعيدها باطلة وكاذبة، ويرفض هو أن يكون شخصًا هامشيًا. وإن أسلوب الشاعر في مخاطبته لفاطمة كان قد أبرز الانفصال بينهما. فاللغة التي يعبر بها عن مخالفة فاطمة له هي لغة تشي بالتوتر القائم داخل الشاعر. وأمر آخر جسد زيف علاقة فاطمة بالشاعر هو رياح الصيف، إذ جعل مواعيدها مقترنة بهذه الرياح، ورياح الصيف هذه لا تحمل معها إلا الغبار، ولذلك تصبح صورة الغبار بما تجلبه من شر متماثلة مع مواعيد فاطمة التي لم تجلب إلا الشر أيضًا.

ويبرز صوت الذات الشاعرة لمواجهة هذه الأزمة المتمثلة في كذب مواعيد فاطمة وزيفها، ولقد جاء هذا الصوت حادًا وغاضبًا لمواجهة موقف فاطمة السلبي، ولذلك يؤكد الشاعر «فإني» الانفصال عن فاطمة، ويضرب لذلك مثلاً فيه نوع من الاستحالة، ويصور الشاعر كيف أن بعض جسمه يلفظ بعضه الآخر. وحدة مثل هذه الصورة تنبىء عن طبيعة النفس الهائجة والمضطربة، ومن هنا فقد جاءت هذه الصورة لتعكس وضعا نفسيًا متأزمًا وهذا التأزم سببته أزمة نفسية ضاغطة وملحة على الشاعر. إن الصورة التي اختارها الشاعر لتكون على هذه الشاكلة تثير انفعالاً عنيفًا ينسجم مع حالة الشاعر النفسية. يقول الشاعر.

أفاطمُ قبلَ بينكِ متعيني ... ومَنْعُكِ ما سألتُكِ أن تَبيني
فلا تعِدِي مواعدَ كاذباتٍ ... تمرُّ بها رياحُ الصيفِ دوني
فإني لو تُخَالفني شمالي ... خِلافَكِ ما وصلتُ بها يميني
إذا لقَطَعْتُها ولقلتُ بيني ... كذلك أجتَوي مَنْ يَجتويني

إن موقف فاطمة الذي يراه الشاعر سلبيًا قد جعل إحساسه بضرورة الانفصال عن فاطمة يتنامى بصورة لافتة، وهذا يظهر في قوله «ولقلتُ بيني» و «كذلك أجتَوي من يجتويني.» وإن مقولة الشاعر «كذلك أجتوي من يجتويني،» تبرز موقف الشاعر من الآخر، وهو موقف يجسد ضرورة المعاملة بالمثل، وهذا مبدأ عظيم يكشف عن طريقته في معاملة الآخرين، كما أنه يبرز رؤية يمكن لها أن تستمر في وعي الإنسان في كل زمان ومكان وإن

الذي حدا بالشاعر إلى أن يؤكد هذه الرؤية هو العالم النقيض والمضاد الذي يعيشه، فالعالم الراهن المتمثل بعالم فاطمة هو عالم لا يوفر الانسجام والطمأنينة بل إنه يبعث على القلق والتوتر.

تتصف أبيات الافتتاح بالسهولة والوضوح في لغتها، إذ أن الدارس يستطيع أن يفهم معاني الكلمات ويدرك أبعادها، وليست المسألة مسألة بساطة، وإنما هي مسألة اختيار كلمات تؤدي دورها في إبراز العاطفة والشعور، «فليست الألفاظ في بساطتها أو جلالها هي المحك، ولكن الطاقة أو العاطفة أو الحركة التي يسبغها الشاعر عليها هي التي تحدد قيمتها.»[٣٩]

إن الكلمات التي جاءت في هذه الأبيات هي كلمات تظهر انفعال الشاعر العميق ووجدانه، كما أن هذه الكلمات قد جسدت الهوة القائمة بين الشاعر وفاطمة، فهي كلمات مشحونة بطاقة التحدي، وذلك لإعادة التوازن النفسي الذي كان مختلاً نتيجة لبطلان مواعيد فاطمة وزيفها وأن اختيار الشاعر لمثل هذا الأسلوب في خطاب فاطمة ينمُّ عن أن الموقف يتدخل في اختيار الأسلوب «فعلم الأسلوب يقرر أن نمط القول يتأثر بالموقف.»[٤٠]

ويقترن أسلوب النداء بما يمثله من انفعال مع أسلوب الاستفهام الذي افتتح به الشاعر لوحة الظعائن. إذ تبدأ هذه اللوحة بأسلوب الاستفهام والسؤال عن هوية الظعائن، وكأن هذه الظعائن أصبحت غريبة وغير مألوفة للشاعر. ثم يطلب الشاعر بأسلوب استفهامي أيضًا إذا ما كان المرء يستطيع أن يرى الظعائن التي كانت تسير على عجل. وتظهر المسافة في استخدام أسلوب الاستفهام مرتين قريبة، وهو أسلوب يكشف عن تلهف الشاعر وحدة انفعاله. وإن افتتاح لوحة الظعائن بأسلوب التساؤل أمر مألوف عند الشعراء الجاهليين.[٤١]

---

(٣٩) اليزابيث درو، *الشعر كيف نفهمه ونتذوقه*، ترجمة محمد إبراهيم الشوش (بيروت: منشورات مكتبة منيمنة، ١٩٦١م)، ص ٨٩.

(٤٠) شكري عياد، *مدخل إلى علم الأسلوب* (الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٢م)، ص ٤٧.

(٤١) انظر: أنور أبو سويلم، *الإبل في الشعر الجاهلي* (الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٣م)، ص ٣٣.

ويأتي استخدام الشاعر للفعل «تبصر» وليس لفعل آخر إشارة واضحة على أن ارتباط الشاعر بالظعائن ليس ارتباطًا هامشيًا وإنما هو ارتباط عميق وجذري. ومن هنا يمكن الإشارة إلى أن عملية اختيار الأسلوب ناتجة عن الموقف الانفعالي إذ أن الفعل «تبصر» يبرز حقيقة الانفعال الإنساني، فالمرء يصبح يرى بقلبه ولا يرى بعينه، ولذلك يمكن أن يلاحظ «أن التبصر هو في هذا المقام من أعمال القلب، ولكن القلب لا ينشط بمعزل عن عاطفة مهمومة أقرب إلى الشعور بمسؤولية الموقف الذي يعالجه.»[٤٢]

وإن تتبع الشاعر الدقيق لرحلة الظعائن يدعوه إلى أن يذكر أماكن كثيرة، وهي أماكن لا تنفصل عن تجربته بل ترتبط ارتباطًا وثيقًا بها، يقول الشاعر:

لمن ظُعُنٌ تَطَلَّعُ من ضُبَيبٍ فما خرجتْ من الوادي لحينِ
تبصَّرْ هل ترى ظُعُنًا عِجَالاً بجَنْبِ الصَّحْصحانِ إلى الوَجينِ
مَرَرْنَ على شَرَافِ فذاتِ هِجلٍ ونَكَّبْنَ الذرانحَ باليمينِ

وإن استحضار العنصر المكاني في لوحة الظعائن مقترنًا بالحركة الموصوفة بدقة متناهية يشير إلى حدة المعاينة التي كان الشاعر يعاينها. وإن هذا الوصف لحركة الظعائن كان قد شكل مدخلاً للشاعر لكي يشبه الظعائن بالسفن، وهذا التشبيه يتكرر في الشعر الجاهلي بصورة لافتة للنظر. وإن العلاقة القائمة بين الظعائن والسفن هي الرحلة والانتقال والسرعة، وكل من هذه الأشياء يبرز هاجس الانفصال الذي تظل النفس الإنسانية تسعى لكي تتجاوزه. يقول:

وهُنَّ كذاكَ حين قَطَعْنَ فَلْجًا كأَنَّ حُدُوجَهُنَّ على سَفِينِ
يُشَبَّهنَ السفينَ وهن بُختٌ عُراضاتُ الأباهِرِ والشؤونِ

وبعد هذا المشهد الغاص بالحركة ينتقل الشاعر للحديث عن النساء، لأن المرأة هي محور الظعائن الأساسي. يقول:

---

(٤٢) مصطفى ناصف، *قراءة ثانية لشعرنا القديم* (بيروت: دار الأندلس. د.ت.)، ص٦٣.

وهُنَّ على الـرجـائـز واكنـاتٌ قواتـلُ كُلِّ أشـجـعَ مُسْتَكـينِ
كَغِـزْلانٍ خَذَلْـنَ بذاتِ حالٍ تَنـوشُ الـدَّانياتِ من الغصـونِ
ظَهَـرْنَ بِكِـلَّةٍ وسَـدَلْنَ رَقْـمًا وثَـقَّـبْنَ الـوصـاوصَ للعـيونِ
أرَيْنَ محاسـنًـا وكـنَـنَّ أُخـرَى من الـدِّيبـاجِ والبشرِ المصُـونِ
ومـن ذَهَـبٍ يلوحُ على تَرِيبٍ كلونِ العـاجِ ليس بذي غُضُـونِ

إن هذه اللوحة ذات طابع جمالي مؤثر، وهي نقيض للوحة الافتتاح التي جسدت الحدة والعنف، وكانت تخلو من أية لمحة دالة على الهدوء والاطمئنان. أما في هذا المشهد الذي رسمه الشاعر للنساء فإن الأمر يظهر التناقض القائم بين حالة المرأة هناك وحالة المرأة هنا. فهذه النسوة تجلس في أماكنها مطمئنة وهادئة، وعلى الرغم من الهدوء الذي تتصف به إلا أنهن قادرات على اصطياد كل شجاع. ويظهر الشاعر كيف أن السكون والهدوء يمكن أن يؤدي إلى القتل، ولذلك يبدو أن الأثر الجمالي لهذه النسوة قادر على أن يبرز انتصار الجمال على النفس الإنسانية الشجاعة. ثم يستحضر الشاعر تشبيهًا كثير الحضور في لوحة الظعائن وهو تشبيه المرأة بالغزال، وبعد ذلك يمزج الشاعر جمال المرأة بجمال الهوادج، إذ أن الهوادج تظهر مغطاة بالأكسية الجميلة الباهرة.

وقد كان الشعراء الجاهليون يحتفلون احتفالاً كبيرًا بتصوير جمال النساء والهوادج بصور تبعث الأمل والبهجة في النفوس حتى أن هذه الصور تحولت إلى طقوس تمارس في كل لوحة من لوحات الظعائن، وهذا يقود إلى الاعتقاد بأن وراء هذه الطقوسية سعيًا حثيثًا للوصول إلى الحقيقة، ولكنها الحقيقة التي لا تدرك ولذلك سيرتحل الشاعر بنفسه من أجل البحث عن الحقيقة.

ويمكن أن يشار في هذا المقام إلى أن هناك ثلاثة أبيات غير متتالية افتتحت في لوحة الظعائن بـ (وهن). وفي كل بيت من هذه الأبيات تبيان لموقف أو حالة كان الشاعر يؤكدها أو يشرحها ولذلك قال:

وهُـنَّ كذاكَ حين قَطَعْـنَ فَلَجًـا كأَنَّ حُدُوجَـهُـنَّ على سَفِـينِ

وهُنَّ على الـرجـائـز واكنـاتٌ قواتـلُ كُلِّ أشـجـعَ مُسْتَكـينِ
وهـن على الـظِّلامِ مُطلَّبـاتٌ طويلاتُ الـذوائـب والـقُـرُونِ

وإن هذه البدايات المتشابهة في لوحة الظعائن تنبىء عن حالات متعددة كان الشاعر قد عايشها وسواء أكانت هذه الظاهرة قد تشكلت بوعي من الشاعر أم دون وعي فإن الأمر يتعلق بما تبرزه مثل هذه البدايات من حركة وتشبيه وصفات متميزة. ففي كل مقطع من هذه المقاطع كان الشاعر يعطي الظعائن والنساء صفات جديدة ومتميزة. ولذلك جاءت مثل هذه البدايات المتساوية لتؤكد الصفات التي تمتلكها هذه المحبوبة بقوة.

وفي نهاية مشهد الظعائن يصور الشاعر إحساسه بعدم القدرة على امتلاك المرأة من جديد، وهذا ترسيخ للتعارض القائم بينه وبين تلك المرأة. ومن أجل هذا يعود الشاعر إلى تصوير هذه الظعائن بصورة حركية قوية، تنبىء عن أن إمكانية التلاقي أضحت مفقودة، ولذلك يقول:

عَلَوْنَ ربـاوةً وهَـبَـطنَ غَيْبًـا فَلَمْ يَرْجِـعـنَ قائـلةً لحِينِ

ويكشف هذا البيت عن عنصر الحركة التي ظهرت بقوة، وكلما كانت هذه الحركة تزداد وتتضاعف فإن انفعال الشاعر كان يتضاعف أيضًا. وإن تتبع الشاعر الدقيق لحركة الظعائن ماهو إلا إبراز لصورة الظعائن التي تصبح «صورة من صور البحث عن المعبود الذي أقلق الشاعر الجاهلي وأحزنه، الكل يبحث عن الحقيقة ويسعى إليها، تنطلق الظعن في تجوال بظهر الغيب، تطوف بالأماكن، وتتنكب الجبال، وتتعثر في الرمال، وتجتاز الوديان، والحداة يدفعونها في بحث مستمر وتطواف لا يهدأ، ويقظة دائمة... الشعراء لا يحدثوننا بأن الظاعنين قد عرَّسوا في رحلاتهم أو ناموا أثناء السير وهل ينام الباحث عن الحقيقة؟»[٤٣]

---

(٤٣) أبو سويلم: *الإبل*، ص ٢٦٩؛ وانظر: نصرت عبدالرحمن، *الصورة الفنية في الشعر الجاهلي* (عمان: مكتبة الأقصى، ١٩٧٦م)، ص ١٣٠، الذي جعل رحلة المرأة في الشعر الجاهلي هي رحلة الشمس.

ولكن الشاعر لا يطمئن إلى رحلة الظعائن وإنما يواصل البحث عن الهدف ولذلك يقدم مقدمات يشير من خلالها أنه هو الذي سيشق الطريق بنفسه، ولذلك يقول في نهاية حديثه عن الظعائن:

فقُلتُ لبعضهنَّ وشُدَّ رَحْلي لهاجِرةٍ عَصَبْتُ لها جَبيني
لَعَلَّكِ إنْ صَرَمْتِ الحبلَ مِنّي أكونَ كَذاكِ مُصْحِبَتي قَرُوني

يوجه الشاعر الحديث إلى فاطمة التي غابت في هذه الأبيات، فهو يحادثها في داخله. إن نفسه تنشطر شطرين لذلك يحاول التوحيد في داخله «مصحبتي قروني.» فإذا كانت فاطمة تريد أن تنفصل عنه فإن نفسه لا تطاوعه في أن يظل متعلقًا بها وتقوده إلى الابتعاد عنها ويعود العنف في نهاية لوحة الظعائن من جديد إذ أن الكلمات التي يستخدمها الشاعر هي كلمات تجسد هذا العنف لتنسجم مع «الهاجرة، عصبت،» ثم تبرز ظاهر التعامل بالمثل في قوله «أكون كذاك» و (كذلك أجتوي من يجتويني) التي ظهرت في لوحة الافتتاح لتؤكد رؤية الشاعر الإنسانية.

إن العودة إلى النفس الأبية التي تأنف الظلم والقهر، كانت قد تمثلت بالفعل الذي يريد الشاعر أن يقوم به لمواجهة الشرور التي سببتها فاطمة (فالهاجرة وعصبت) كلمتان ينبىء معناهما أن أمام الشاعر رحلة شاقة وطويلة في هذا العالم الإنساني الذي يراه قد فقد إنسانيته، وبذلك تأتي الرحلة لتكون رمزًا لكفاح الإنسان، ضد كل المغالطات التي لا تنسجم مع موقفه ورؤيته فالرحلة هي بحث عن آفاق جديدة يحاول فيها الشاعر أن يضيء من خلالها جوانب ذاته ويشرح رؤيته التي يؤمن بها.

وتحتل الناقة حيزًا مهما في هذه القصيدة، وإن انتقال الشاعر إلى الناقة لا يخرج عن عادة الشعراء الجاهليين، فهي لتسلية الهم. وهذا الهم كان قد امتد ليشمل فضاء القصيدة بصورة واضحة، وذلك «أن الحقيقة الزائفة التي انتهت إليها رحلة الظعائن تبعث في النفس الهم والغم واليأس والقنوط، وتظهر الناقة وحدها في الموقف، فهي كاشفة الهم وباعثة السلوى ومطهرة الألم في اللحظات العصيبة دائمًا يتجه الإنسان إلى مصادر القوى يحتمي بها

ويلوذ بكنفها — خاصة — عندما يشعر بالضعف والعجز، وقد عبر الشعراء عن الاحتماء بالناقة وإلقاء الهمِّ على كاهلها في كثير من أشعارهم.»(٤٤)

فَسَلِّ الهمَّ عنك بذاتِ لَوْثٍ ... عُذَافِرةٍ كَمِطْرَقَةِ القُيُونِ

وإذا كان استحضار الناقة قد ارتبط بغائية في ذهن الشاعر وهو الارتحال والانتقال وتجاوز الراهن المليء بالظلم والصدمات، فإن هذه الغائية ستتحول في نهاية القصيدة لتصبح جزءًا من ذات الشاعر. وقد حشد الشاعر لناقته مجموعة من الصفات التي اعتاد الجاهليون أن يصفوا الناقة بها وأن الشاعر كان قد شكل تشبيهات وصورًا متعددة تبرز مثالية الناقة التي يمتلكها، فإلى جانب الأوصاف التي منحها لناقته فقد عمد إلى مجموعة من التشبيهات الأخرى التي تتواشج مع هذه الصفات في إبراز خصوصية هذه الناقة وفي الكشف عن قوتها وصلابتها وسرعتها.

وفي الأبيات التي وصف بها الشاعر ناقته إشارات واضحة الارتباط بالحالة النفسية التي كان يعاني منه الشاعر وذلك قوله:

إذا قَلِقَتْ أشُدُّ لَهَا سِنافًا ... أمامَ الزَّورِ من قَلَقِ الوضِينِ
تَصُكُّ الجَانبينِ بِمُشْفَترٍّ ... لَهُ صوتٌ أَبَحُّ مِنَ الرَّنِينِ

إن هذه الصفات التي منحها الشاعر للناقة نقطة مهمة تنتمي انتماء مباشرًا إلى سياق القصيدة، وهذا يعني أن الانتباه إلى المعاناة النفسية العميقة التي كانت تعاني منها الناقة هو تجسيد لتلك الحالة المأساوية التي يعيشها الشاعر، فالقلق والصوت الأبح صفتان تنسجمان مع النغمة الحزينة وتبرزان المعاناة الحادة التي كان يعاني منها، ولذلك أسقط ما في نفسه على الناقة، وربما يكون هذا الأمر مقدمة إلى توحد شخصية الشاعر مع شخصية الناقة وتلاحمها ولذلك يقول:

إذَا مَا قُمْتُ أَرْحَلُهَا بِلَيْلٍ ... تَأَوَّهُ آهَةَ الرَّجُلِ الحزِينِ
تَقُولُ إذَا دَرَأْتُ لها وَضِيني ... أهذَا دِينُهُ أَبَدًا ودِيْني؟
أكُلَّ الدَّهْرِ حَلٌّ وارتِحَالٌ ... أما يُبْقِي عَلَيَّ ومَا يَقِيني!

---

(٤٤) أبو سويلم، *الإبل*، ص ٢٧١.

وأول شيء لافت للنظر في هذه الأبيات هو لجوء الشاعر إلى أنسنة الناقة وذلك في تأوهها وكلامها، ولا شك أن «تأوه آهة» كلمات فيها عمق انفعالي ينسجم مع حالة الشاعر. إذ أن حديث الشاعر مع الناقة هو أمر لا يرد كثيرًا في الشعر الجاهلي، وذلك لأن عناية معظم الشعراء كانت منصبة على الناحية الجسدية للناقة. وليس هناك غرابة إذا ما خطر ببال الدارس أن يكون «الرجل الحزين» الذي ذكره الشاعر هو الشاعر نفسه، فهو يتأوه في رحلته مع الحياة كما أن الناقة تتأوه في رحلتها أيضًا.»

وعندما فقد حبل التواصل بين الشاعر والمحبوبة، لجأ الشاعر إلى الناقة وأحدث تواصلا بينه وبينها، وبذلك يكون المثقب العبدي «قد هدم جدار العجمة العالي بينه وبين ناقته، وقدمها لنا — من غير زيف أو مكر — صديقًا «حميمًا» ثقله الحزن والمكروه وشق عليه الصديق فحار في أمره وأمر سواه، يصبر على باطله وجده ويدفع حزنه بالعتاب والشكوى بين يديه فلمست القلوب منا جميعًا ولاذت بالصدور.»[٤٥] إن نغمة العتاب القائمة بين الناقة والشاعر تجسيد عميق لما تدور حوله القصيدة من كشف عن العلاقات الطيبة والبحث عن الودِّ والصفاء.

ومن الجدير بالذكر هنا أن حديث الناقة مع الشاعر لم يكن أمرا مألوفًا عند بعض النقاد القدماء، ولذلك وقفوا من هذه القضية موقفًا سلبيًا، فقد قال ابن طباطبا «فمن الخطابات المغلقة والإشارات البعيدة قول المثقب في وصف ناقته:

تَقُولُ إذَا دَرَأْتُ لها وَضِينِي ... أهـذَا دِينُهُ أبَدًا ودِيْنِي؟
أكُلَّ الدَّهْرِ حَلٌّ وارتِحَالٌ ... أمَا يُبْقِي عَلَيَّ ومَا يَقِينِي!

فهذه الحكاية كلها عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة، وإنما أراد الشاعر أنَ الناقة لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول.»[٤٦]

---

(٤٥) وهب رومية، *الرحلة في القصيدة الجاهلية* (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٢م)، ص ٨٤.

(٤٦) محمد بن طباطبا العلوي، *عيار الشعر*، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٦م)، ص ٢٠، وانظر: أبو هلال الحسن بن عبدالله العسكري، *الصناعتين*، تحقيق مفيد قميحة، ط ١ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨١م). ص ١٣٠.

إن النظرة الأولى للنص تنفي أن يكون هذا الرأي صائبا، لأن الناقد علق على هذه الأبيات دون أن يربطها بالسياق العام للقصيدة، فالمعاينة الجزئية تظل لماحة غير دقيق، فلو عاين هذا الناقد القصيدة بكاملها وانتبه إلى الناحية النفسية لما ذهب إلى مثل هذا الرأي «فنحن أمام درجة من درجات تفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها. فالشاعر لا يسقط مشاعره على ناقته ويخلع عليها حزنه العميق من قدره فحسب بل نحن أمام ذات تحاول أن تعي نفسها من خلال تأملها لموضوعها.»(٤٧)

إن تفاعل الشاعر مع موضوعه هو السبب الأساسي الذي جعله يستنطق الناقة فهو يتوحد مع ناقته في لحظات المشقة والكلال والتعب والشكوى من الزمن «أكل الدهر حل وارتحال» فكأن الشاعر والناقة التي يتوحد معها يقفان من الزمن موقف المتذمر، فالزمن يشكل لهما هما لأنه لا يمنحهما الراحة والطمأنينة بل هو ذلك القضاء المقدر عليهما، وبذلك يتساوى الشاعر مع ناقته بالإحساس أن الحياة فضاء متناه وأن الإنسان عليه أن يدور في فلك هذا الفضاء حتى النهاية. وسيعود الشاعر إلى الحديث عن مشكلته مع الزمن في نهاية القصيدة بصورة يصبح فيه حديثه هنا بمثابة إطلالة أو تقديم للحديث الذي سيقدمه في نهاية القصيدة.

وفي ضوء هذا الإطار النفسي الذي تمثل في مخاطبة الناقة للشاعر، يخاطب الشاعر عمرو بن هند مخاطبة تكشف عن عمق الإحساس بالقلق والتأزم، ولذلك تعود النبرة الحادة إلى سياق القصيدة من جديد، وهذا أمر يظهر حدة المأساة التي يعانيها الشاعر، يقول:

إلى عَمْـــرٍو ومـن عَمْـــرٍو أتـتْـني ... أخِي النَّجـدَاتِ والحِلْمِ الـرَّصِينِ
فإمَّـــا أنْ تَكُـــونَ أخِـــي بحَـــقٍّ ... فأَعْـــرِفُ مِنْـــكَ غَثِّي مِنْ سَمِيني
وإلَّا فاطَّـــرِحْـــنِي واتَّخِـــذْنِي ... عدوًا أتَّـــقِـــيكَ وتَـــتَّـــقِـــيني

(٤٧) جابر عصفور، *الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي عند العرب*، ط ٢ (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٣م)، ص ٢٠٥.

يشيد الشاعر في بداية حديثه بفضل عمرو بن هند، فهو صاحب فضل إذ أن ناقة الشاعر كانت هبة من عمرو بن هند، وهو يصفه بأنه أخو النجدات وأنه حليم، ولكن هذا لم يمنع الشاعر من أن يتوجه إلى عمرو بالعتاب وهو عتاب يكشف عن بحث الشاعر عن الصفاء والنقاء في العلاقات الإنسانية فهو يتمنى أن تصبح علاقتهما قائمة على التواصل والمودة.

وإن الهزة العنيفة التي أحدثتها المعاناة النفسية العميقة الناتجة عن علاقة الشاعر بعمرو بن هند دعت الشاعر إلى انتقاء بعض الكلمات التي تعبر عن العنف، فوقع كلمة (فاطرحني) يحمل بين ثناياه معنى عنيفًا يتساوى مع ذلك العنف الذي افتتح به الشاعر القصيدة، كما أن قوله «أتقيك وتتقيني» يتلاقى من جديد مع قوله «كذلك أجتوي من يجتويني،» وبذلك يكون الشاعر قد رسم مبدأ عظيمًا للتعامل مع الآخرين وهو مبدأ يسعى إلى تحقيق الأخوة والمحبة.

ومما لاشك فيه أن مثل هذه المواقف تفيد في تسهيل عملية الربط بين مقدمة القصيدة وخاتمتها، فهناك تماثل في نبرة الخطاب الموجهة إلى كل من فاطمة وعمرو بن هند، وإن هذا التساوي يكشف عن أن القصيدة تدور حول محور أساسي، ولذلك يظل التناسق قائمًا بين مقدمة القصيدة وخاتمتها إذا ما قُرئت الأبيات على هذا الشكل:

أفاطمُ قَبْلَ بينِكِ متعيني ... ومَنْعُكِ ما سألتُكِ أن تَبيني
فلا تعِدِي مواعدَ كاذباتٍ ... تمرُّ بها رياحُ الصيفِ دُوني
فإني لَوْ تُخَالفني شِمالي ... خِلافَكِ ما وصلتُ بها يَمينِي
إذا لقطعْتُها ولقلتُ بيني ... كذلك أجتَوي مَنْ يَجتويني
فإمَّا أنْ تَكُونَ أخِي بحَقٍّ ... فأَعْرفُ مِنْكَ غَثِّي من سَمِيني
وإلّا فاطّرِحْني واتّخِذْني ... عَدُوًا أتَّقيكَ وتَتَّقيني

إن الإحساس الذي تثيره هذه الأبيات في نفسية المتلقي هو إحساس بالتماثل بين عمرو بن هند وبين فاطمة، ولذلك تكون فاطمة ليست امرأة كأية إمرأة تأتي في مقدمات

القصائد الجاهلية وإنما هي امرأة متميزة، وتميزها نابع من ارتباطها الوثيق بشخصية أخرى في القصيدة وهي شخصية عمرو بن هند، وقد احتوى البيت الأخير في القصيدة على قرينة أساسية تبرز ارتباط مقدمة القصيدة بخاتمتها، وقد تمثل هذا في مخاطبة الشاعر للمرأة من جديد وذلك من خلال قوله:

دعــي ماذا علمــتُ سأتــقــيهِ ولــكــنْ بالمُـغَـيَّبِ نبئـيني

ومن هنا فإن مقدمة القصيدة الجاهلية ترتبط — دون شك — بالقصيدة بكاملها وربـما تعـد الأسـاس في فهم القصيدة، لأنها تظل تنشر أسلوبهـا ومحتـواها على مستوى القصيدة. وقـد اسـتطاع الشعور الطاغي أن يحدد شكل افتتاحها وأن يجعل علاقة هذا الافتتاح بالأجزاء الأخرى في القصيدة علاقة تواشج وتلاحم.

وإن هذا الخطاب الحاد الموجه إلى فاطمة/ عمرو بن هند لم يحل المشكلة الأساسية بالنسبة للشاعر، لأن تجربته معهما جعلت المشكلة لا تتعلق بهما فحسب وإنما تجاوزتهما إلى آفاق أكثر رحابة، وهذا أمر يعيد الشاعر إلى لب المشكلة الأساسية التي كانت تقلق الشاعر الجاهلي بصورة عامة وهي مشكلة المستقبل الغامض. يقول:

ومــا أدري إذا يَمّـمـتُ وَجْهًــا أريدُ الخَـيْرَ أيُّهُــما يلِيني
أألخَـيْرُ الــذي أنــا أبــتَــغِــيهِ أم الشَّرُّ الــذي هُوَ يَبْــتَـغِــيني
دعــي ماذَا علمــتُ سأتَّــقِــيهِ ولــكِــنْ بالمُـغَــيَّبِ نَبِّـئِــيني

فالشاعر — كما يظهر — يبحث عن الخير والسمو، ولكن موقف كل من عمرو بن هند وفاطمة جعله يطل على العالم بأسره، ذلك العالم الذي يحمل وجهين متناقضين، وجه الخير ووجه الشر. وتظل هذه الثنائية تلعب دورًا مهمًا وبارزًا، فالشاعر يعيش بين هذين النقيضين ولذلك فإن منح الشاعر نفسه صفة الجهل «وما أدري» و «المغيب» يصبح إشارات واضحة ترسم جهل الشاعر بالمستقبل، فإذا كان الحاضر قد شكل له قلقًا فإنه غير قادر على استشراف المستقبل الذي يتوقع منه الشاعر ما توقع من حاضره. ولذلك فإن اصطدامات

الشاعر الجاهلي الكثيرة مع الزمن قد «حددت كثيراً من مواقفه ووسمت حياته بطابع مميز، فقد عاش الشاعر الجاهلي حاضرًا قلقًا نتيجة المستقبل الغامض.»[٤٨]

ويبدو أن إحساس الشاعر بالزمن عندما قال على لسان الناقة (أكل الدهر حل وارتحال) كان بمثابة مقدمة لمثل هذا التصور الذي قدمه في نهاية القصيدة، فالشاعر يعيش وضعًا متأزمًا. وقد ظل هذا التأزم يتفاقم منذ بداية القصيدة حتى تبلور في نهايتها التي تشكل موقفًا مأساويًا يسعى إلى الكشف عن المجهول. وإن محاولة الشاعر الوقوف على أبواب المستقبل، أو «المغيب» أسهمت في أن تظل نهاية القصيدة نهاية مفتوحة غير نهائية، وذلك لعجز الشاعر عن تحديد آفاق المستقبل.

ويظهر أن القصيدة كانت تسعى لتقديم رؤية الشاعر وموقفه من الحياة والآخرين، فهو يسعى لوصف موقف إنساني عام. فمن خلال لهجة العتاب القائمة بينه وبين فاطمة وعتابه لعمرو بن هند وعتاب الناقة له يظهر أن الشاعر كان حريصًا على أن يكشف عن مبدأ إنساني عظيم وهو المعاملة بالمثل، فالإنسان يجب أن يعامل كما يحب أن يعامله الآخرون، ومن هنا قال أبو عمرو بن العلاء مقولته الأساسية عن القصيدة «لو كان الشعر مثلها لوجب على الناس أن يتعلموه.»[٤٩]

من خلال ما تقدم تكون هذه القصيدة قد شكلت رؤية إنسانية عميقة الأبعاد والإيحاءات، وذلك من خلال تلاحم الأداء الفني مع موضوع القصيدة، فقد جاءت القصيدة مرتبطة ومنسجمة من خلال الارتباط الوثيق القائم بين أجزائها. فالتماثل القائم بين شخصية عمرو بن هند وشخصية فاطمة، وبين شخصية الشاعر وبين الناقة قد ساعد على نشوء انسجام في بنية القصيدة، وإن الأداء الفني الذي اختاره الشاعر قد أعان على إظهار هذا التماثل بين هذه الشخصيات بصورة جلية وواضحة.

---

(٤٨) عبدالعزيز طشطوش، «الزمن في الشعر الجاهلي،» رسالة ماجستير غير مطبوعة، جامعة اليرموك، ١٩٨٦م، ص ٤٥.

(٤٩) ابن قتيبة أبو محمد عبدالله بن مسلم، *الشعر والشعراء*، تحقيق مفيد قميحة ومراجعة نعيم زرزور، ط ٢ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٥م)، ص ٢٥٠.

وسواء أكانت هذه القصيدة قصيدة سياسية أم اجتماعية ناقدة فإنها استطاعت أن تقدم رؤيتها وتطلعها ضمن بنية امتزج فيها توتر أسلوب الخطاب بتوتر الموضوع، فالكلمات التي اختارها الشاعر قدمت تصورًا عن طبيعة الخطاب المستخدم وإن اقتران الوضع النفسي المتأزم بالموسيقى الصاخبة يشي بتلاحم العناصر جميعها في إبراز وحدة القصيدة وانسجامها.

ولا شك أن تتبع هذا النص يمنح القارئ وعيًا وإحساسًا بضرورة الربط بين العناصر التي يتفاعل بعضها مع بعض لتشكل في النهاية رؤى تشرح جوانب مهمة في حياة الإنسان، وفي رحلته الشاقة في عالم حاضره قلق ومستقبله غامض. وإن تماثل الشاعر مع الناقة إبراز لرحلة الإنسان في هذه الحياة مع ما يكتنفها من هم وقلق وإن تماثل المرأة مع عمرو بن هند هو تقديم لنماذج بشرية لها مواقف متشابهة.

وفي ضوء هذا التصور يمكن أن تكون النظرة الكلية للنص الجاهلي قادرة على الكشف عن ترابطه وتلاحم أجزائه. ولذلك لا يمكن أن تكون المحاكمة المنطقية للنص الجاهلي هي الطريقة التي توصل إلى اكتناه بنيته ورؤيته، وذلك لأن بناء القصيدة الجاهلية «ليس بناء قائمًا على الترابط المنطقي الذي يفرض تسلسلاً عقليًا مدروسًا ولكنه بناء تداخلي تتوحد فيه العناصر المتوافقة والمختلفة والمتضادة فتعيش معًا انسجامًا تكامليًا.»(٥٠)

وإن التضافر بين الأجزاء التي تتكون منها القصيدة عملية تتم من خلال النظرة الكلية للنص ومن خلال محاورة النص بعد معايشته، ودون المعايشة والمحاورة لا يمكن التوصل إلى نتائج مرضية، فالقراءة الجادة هي تلك القراءة التي لا تلغي السلطة التي يمارسها النص على الدارس، هذه السلطة التي تجعل كل عنصر فعّال في النص الأدبي يؤثر فيه ويوقظ في نفسه تأملات يستطيع من خلالها أن يصل إلى اكتناه رؤية القصيدة.

---

(٥٠) عبدالقادر الرباعي، *الصورة الفنية في النقد الشعري*، ط ١ (الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٤م)، ص ١٥٣.

A Reading of the Poem of al-Muthaqqib al-'Abdi

Mousa Rabābh
Assistant Professor, Department of Arabic,
Faculty of Arts, Yarmouk University,
Irbid, Jordan

Abstract. This research studies analytically a poem of al-Muthaqqib al-'Abdi through a comprehensive reading which takes into consideration all parts of the work. Some of these parts can be considered as elements of its unity, including the musical and rhythmetic features. Other elements can be extracted from its linguistic performance and its distinctive symbolic construction.